TEATRO: ESPAÇO QUE INCLUI E EXCLUI!CAMPINA GRANDE/PB 1960-1980.

Kyara Maria de Almeida Vieira*

***RESUMO*:**

Eis o teatro! Tema do texto aqui proposto, limiar de uma pesquisa re-cortada entre os anos 1970 e 1980, espacialmente demarcada em Campina Grande/PB, inspirada no diálogo com parte do elenco pós-estruturalista. Nosso script se propõe a pensar os regimes de narrativa, as relações de poder-saber, as tramas que possibilitaram a inscrição desta cidade, a partir da década de 1960, enquanto uma cidade que respira arte; pensar sobre uma cidade que tem na construção do seu teatro, não apenas um marco de sua história, nem tampouco mero espaço físico de disputas em nome da arte. Assim, a partir de peças teatrais, relatos orais e jornais, pensar como o teatro campinense, em sua historicidade, foi/é apropriado pelos mais variados sujeitos e seus inúmeros interesses, aqui nos remetendo aos homossexuais enquanto lugar da composição das identidades para a cidade e para os sujeitos.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade. Teatro. Identidade. Homossexualidade.

***RE*SUM**:

This is theater! Theme of the text proposed here, a search threshold of re-cut between 1970 and 1980, spatially demarcated in Campina Grande/PB, based on dialogue with the cast post-structuralist. Our script is to think the rules of narrative, power relations, namely, the frame that allowed the entry of this city, from the 1960s, as a city that breathes art, think about a city that is in the construction of his theater, not only a milestone in its history, nor mere space of disputes in the name of art. Thus, from plays, oral reports and newspapers, as the theater thinking campinense in its history, was/is the most appropriate subject and its many varied interests, we are referring to homosexuals as a place of identity for the composition of city and the subject.

KEYWORDS: City. Theater. Identity. Homosexuality.

Transfigurar-se! Transformar-se numa coisa que não seja a mesma! Montar um cenário, criar uma história, inventar personagens para que o espetáculo aconteça! Entrelaçando-se com os códigos culturais que apontam o que *dizível* e *visível*, ou ir à contramão, espetando o público num convite a sair de seus lugares. Prática exercida com variados fins, envolvida pelo desejo do encantamento e do *afetamento* de quem a ela tem acesso. Exercício de sobre (vivência), para quem dela extrai o pão de cada dia, para quem nela se apóia para amenizar as agruras da vida, para quem a partir dela busca construir dias melhores. Quando se anuncia o princípio da apresentação, seja em locais abertos ou fechados, vai também se rompendo a linha fronteiriça entre o já estabelecido e o novo que virá. O encanto sugerido pelo desconhecido que, ao longo do espetáculo, vai se tornando

* Universidade Federal de Pernambuco.

familiar, é um encanto que parece não se extinguir com os aplausos, vaias, assovios após o último ato.

E de que sujeito se está falando? Para essa pesquisa, falamos especificamente dos homens, por levar em consideração que desde o seu início o teatro foi uma prática masculina/ masculinizante. Atores, figurino, cenário, platéia, divisão do espetáculo em atos, espaços que compõem a arte teatral, desde a Grécia, contava com a presença quase incontestável do masculino, já que a presença das mulheres só se tornará algo permitido a partir do século XIX (BORBA FILHO, 1968). Mas, seja para educar civicamente, catequizar, facilitar a colonização, civilizar/disciplinar, o teatro é uma das atividades modeladoras dos sujeitos, que junto a outras instituições sugere/ instaura costumes, códigos e regras de sociabilidades, ou fuga às mesmas, não se limitando apenas no seu potencial de entretenimento desinteressado.

Campina Grande-PB, 30 de novembro de 1963. O então prefeito da cidade Severino Cabral afirma: "Nada de viaduto. Eu quero um teatro, um teatro moderno e bonito para nossa cidade". (MAUX, 1993). Obra arrojada e à altura da qualidade dos artistas campinenses, estes que, até então, não contavam com um espaço físico adequado (e digno) para seu exercício. Nas palavras do prefeito Severino Cabral, "o teatro é a maior expressão da cultura de um povo".[1] A partir da década de 1960, Campina Grande vai sendo inscrita como palco privilegiado não apenas de suas próprias histórias, mas também da história cultural do país. Desta feita, o teatro aparece como fazer privilegiado, embora não seja apenas desse momento a prática teatral na cidade. Em meados de 1910, já se contava com o teatro adulto, em forma de revistas musicais. Em 1925, o Cine-Teatro Apolo toma a cena, idealizado pelos atores Silva Câmara, Lino Fernandes de Azevedo, Adauto Belo e Antônio da Silva Câmara, mas sobrevive apenas até 1936. Nos anos 1950, há a implantação da Rádio Teatro Borborema pelo cearense Fernando Silveira, que originará posteriormente, o grupo "Os Comediantes", inspirado no grupo carioca homônimo e sendo dirigido pelo teatrólogo Raul Phryston, este que terá grande importância na história do teatro nacional e campinense.

"O tecido cultural é um território que está permanentemente sendo redesenhado, se inovando, sofrendo terremotos, fissuras, por onde afloram novos elementos que lhes dá mais forma" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1993: 89), e o início da construção do Teatro (1963) inspira a criação de vários grupos. Nesse mesmo ano (1963), Wilson Maux,, Milton Baccarelli e Walter Pessoa criam o TUC (Teatro Universitário Campinense); Antonio Alfredo Câmara funda o grupo "Raul Phryston"; o médico Adhemar Dantas funda o "Grupovo", que se tornara o Cacilda Becker; Hermano José funda o GEVAR (Grupo Experimental Várias Artes). Posteriormente, Lourdes Ramalho cria o Grupo Feira, especializado nos espetáculos

[1] O Teatro é a maior expressão da Cultura de um Povo. Diário da Borborema. Campina Grande. 01 de dez. 1963. p.1.

de sua autoria; Elizabeth Marinheiro cria a FACMA, Fundação Artística Cultural Campinense Manoel Bandeira (SILVA, 2005). Além da criação dos grupos, há também a criação dos vários eventos destinados a atividade teatral, a nível local e nacional como: FENAT (Festival Nacional de Teatro-1974), FENATA (Festival Nacional de Teatro Amador-1975), Festival de Inverno (o segundo criado no país, em 1976), Festival Colegial de Teatral, Semana de Amostras de Teatro, Semana de Teatro de Bairros, Semana de Teatro Regional, Semana da Cultura, Mostra Nacional de Teatro Amador, Mostra Estadual de Teatro Amador, Concurso Universitário de Peças Teatrais.

Campina, que desde o início do século XX é associada aos ventos da 'modernização', é inscrita enquanto espaço 'naturalmente' afeito aos ventos do avanço que sopram pelo país, e a arte seria uma das práticas onde essa modernização era vivenciada, onde a brisa dos novos tempos ventilaria as almas e os corpos. Se sua 'vocação natural' para a arte vai sendo requisitada de forma mais intensa a partir da década de 1960, é nas duas décadas seguintes quando a cidade se tornaria conhecida nacionalmente pela sua efervescência cultural[2], como aquela que, no interior nordestino "respira arte". Sendo assim, é possível localizar historicamente as práticas discursivas e não discursivas que associam Campina Grande a uma 'inclinação natural' para a arte? Eis o primeiro questionamento da nossa pesquisa: em que momento o teatro passa a ser considerado um dos lugares privilegiados da construção da identidade da cidade que "respira arte"? Quais as relações de *saber/poder* (FOUCAULT, 2007), que dão autoridade a alguns sujeitos (e não a outros), para se nomearem enquanto representantes dessa arte enquanto representante da identidade de uma cidade?

Pensar na história do teatro campinense não apenas para ratificar os lugares já naturalizados, mas enquanto uma história que se constrói a partir de um constante litígio; não numa história que tem no presente o resultado do passado. Mas, pensar que a emergência do teatro, enquanto esse espaço identitário da cidade, envolve tramas, disputas de poder, travadas pelos sujeitos que, na cidade, falam, vivem, opinam, criam, e constroem o teatro. Identidades estas que são pensadas aqui numa perspectiva não-essencialista, enquanto "posições que assumimos e com as quais nos identificamos, a referência, o ponto original relativamente ao qual se define a diferença" (HALL, 2001).

E entre esses sujeitos, a participação dos homens é marcante, com poucas mulheres em cena, entre elas Eneida Agra (criadora do Festival de Inverno e até hoje considerada por alguns 'a dama do teatro campinense'), Lourdes Ramalho (poetisa, autora de peças), Elizabeth Marinheiro (conhecida pela organização de eventos teatrais). E essa participação destacada dos homens chamou nossa atenção desde a graduação, quando do contato com algumas matérias de jornais campinenses, escritas também por homens, sobre teatro e

[2] Recortes de jornais do acervo de Raimundo Formiga, artista, figurinista, iluminador de teatro, eletricista de espetáculo, funcionário do Departamento de Artes da UFCG desde 1978, ativo participante da vida teatral campinense até os dias atuais. Entrevistado em 09/07/2008.

algumas peças com a temática 'homossexual'[3]. Nas pesquisas da dissertação (VIEIRA, 2006), alguns dos nossos entrevistados, homens campinenses com mais de quarenta anos, que vivenciam a prática da homossexualidade, falaram incisivamente da sua relação com o teatro. W. L nos afirmou que "o encontro com o teatro deu a sensação de estar num lugar seguro, onde as pessoas não me olhavam de lado porque eu era diferente"[4]; ou o espaço teatral como uma das possibilidades da conquista afetivo-sexual, como nos afirma T. B.: "quando eu cheguei ao teatro aí eu tive meu primeiro relacionamento, que também não foi muito duradouro"[5]; ou ainda o teatro como lugar no qual era possível se falar sobre homossexualidade mesmo em tempos de censura: "Uma das peças que veio foi Greta Garbo: quem diria acabou no Irajá. Eu assisti essa peça! Assisti outra muito boa que veio Rogéria, era Le Girls, era só de homossexuais! Década de 70! Era tempo que a gente não podia falar sobre um monte de coisas, mas deu casa cheia!"[6]

O teatro não apenas como espaço da construção identitária campinense, mas também como espaço da construção identitária de sujeitos particulares. Um espaço da *experiência* enquanto um corte, uma fissura que implica em trans-formação, de-formação. Um gesto a partir do qual se dá a criação, um rasgo que possibilita inscrever no eu, o outro, como sugere Larrosa (2001). Nas apenas dos sujeitos que se sentiam 'tranquilos' para o exercício, no teatro, de uma prática da sexualidade considerada desviante, mas também do público que pagava para assistir peças que tratassem da temática homossexual. Delineia-se o segundo questionamento de nossa pesquisa: fazer uma história das práticas teatrais campinenses, não enquanto uma relação natural, teatro=homossexualidade/prostituição, mas como uma prática que denuncia os mais variados usos e consumos que são feitos dos espaços sociais; uma história que desnaturalize não apenas esse lugar de cidade com 'vocação natural para a arte', mas também que retire a pele essencialista que vincula o fazer teatral a práticas desviantes da sexualidade, desconstruindo também os modos de 'ser homem' enquanto um exercício da *heteronarmatividade;* uma história que "dividirá nossos sentimentos, dramatizará nossos instintos; multiplicará nosso corpo e o oporá a si mesmo" (FOUCAULT, 2007: 27-28).

Arte que experimenta o 'escanteio' por parte do fazer acadêmico nas suas mais variadas vertentes. Homens que são apontados como 'vergonha', já que, além de não corresponderem aos códigos das ideologias masculinas, escolheram o teatro como um dos espaços de realização dos seus projetos. Enquanto uma temática aparentemente pouco

[3] Entre as peças que apresentadas em Campina Grande com a temática homossexual, sendo textos de campinenses ou não: *Navalha na carne* (Plínio Marcos), *Greta garbo, quem diria, voltou ao Irajá* (Fernando Melo), *Le Girls, O glorioso retorno de Lili Chaves* (Hermano José), *Em nome do desejo* (João Silvério Trevisan), *Garotos de aluguel* (Carlinhos Lira). Entrevista realizada com Hermano José, jornalista, autor, diretor, ator, cronistas, em 15/08/2008.

[4] W. L. nasceu em 1957, artista plástico formado na Faculdade de Belas Artes (SP). Entrevistado em 19/01/2006.

[5] T. B. nasceu em 1963, mora em Campina Grande desde os 7 anos de idade, foi artista de teatro, dançarino, DJ de uma dos bares para o público gay mais antigos de Campina Grande. Entrevisto em 07/10/2005 e 10/10/2005.

[6] B. I. nasceu em 1957 em Campina Grande e é funcionário público na área da saúde.

sedutora, o teatro parece ser um espaço *sacralizado*, que por si só explicaria a sua história, e consequentemente a história dos que com ele se envolveram. A sedução que motiva a presença em suas poltronas ou nos seus palcos, e a recorrência ao *status* que a ele é associado em algumas narrativas, parece não ser a mesma sedução que instiga a pensá-lo enquanto espaço de relações de saber/poder, enquanto objeto que tem sua historicidade. Parece-nos então que o teatro não esteve, até então, entre "os fatos considerados históricos, e que por isso deveria ser objeto de estudo da história" (MONTENEGRO, 2006: 101).

Falamos isto porque, enquanto um campo de pesquisa para as Ciências Humanas, o teatro tem encenações muito tímidas. Até mesmo nos programas de pós-graduação em Letras, "o trabalho com obras do gênero dramático, o interesse ainda é 'menor'" (MACIEL&ANDRADE, 2005). Numa pesquisa em alguns sites de universidades com programas de pós-graduação em Ciências Sociais recentes ou mais antigos, poucos são os trabalhos que tomam o teatro enquanto objeto de pesquisa[7]. E quando se fala em teatro paraibano, especificamente o campinense, a ausência de trabalhos de história se torna ainda mais perceptível! Vale ressaltar que levamos em consideração que os Programas de Pós-graduação em História, na Paraíba, são bastante recentes, como também reconhecemos as orientações das pós-graduações em Ciências Sociais.

No âmbito acadêmico, entre os trabalhos que versam sobre o teatro campinense, poderíamos falar do trabalho de Silva (2005), onde a autora faz uma discussão sobre Lourdes Ramalho e a autoria nordestina, fazendo também uma breve historicização do teatro campinense, sendo o objetivo central de seu trabalho pensar Lourdes Ramalho na sua relação com suas produções enquanto uma *escrita de si*. Há também o trabalho de Ferreira (2001), que se direciona a tomar Lourdes Ramalho como objeto, sugerido uma incursão pela obra dessa autora, possibilidades de leitura de sua obra.

Fora do âmbito acadêmico, além das matérias veiculadas pelos Jornais Diário da Borborema e Jornal da Paraíba, poderíamos citar as crônicas do jornalista Maux (2003). Os trabalhos da poetisa e escritora Lourdes Ramalho direcionado para seus próprios textos. A escrita do jornalista Bittencourt (s/d) que tentará justificar a efervescência cultural de Campina Grande entre as décadas de 1950-1970. O ensaio fotográfico em decorrência dos quarenta anos do teatro paraibano produzido por Egypto (1998), com breves textos sobre o teatro e os grupos teatrais de algumas cidades paraibanas onde estes existiram.

Mesmo reconhecendo a importância de tais trabalhos, estes naturalizam, homogeneízam, individualizam o que na prática teatral é fluxo e pluralidade. Como a idéia de que a cidade tem "um instinto teatral inato" (BORBA FILHO, 1968: 12), daria conta das várias posturas contrárias à construção do teatro, ou das discussões sobre a conclusão do

[7] Pesquisa realizada nos sites da USP, UFPE, UFPB, UFCG.

teatro que envolveram o prefeito Severino Cabral (idealizador da obra) e seu sucessor Newton Rique, os intelectuais da época, o engenheiro da obra Giovanni Gióia, e os grupos que promoveriam atividades culturais na cidade?[8] Como as práticas e narrativas de uma única mulher (Lourdes Ramalho) dariam conta dos vários significados comercializados entre intelectuais, autores, atores, figurinistas, políticos, cronistas, jornalistas, diretores do teatro, bilheteiro, e tantos outros sujeitos, que são autorizados ou se autodenominam autoridades 'em teatro'? E se a partir de uma única mulher for possível estabelecer as relações de identificação estabelecidas com o teatro, como lidar com os homossexuais que também davam vida a prática teatral campinense? Como lidar com o show man Francys Taylor, para quem "a arte não tem sexo! (...)"? Preferimos pensar em termos de "negociação" entre o teatro e o mundo social, ou seja, a "materialidade do texto" deve ser entendida como uma operação que inclui a produção do próprio texto (o discurso, a época), o lugar de produção e sua transmissão (CHARTIER, 2002).

O primeiro questionamento da nossa pesquisa tem a ver com a proposta de trabalhar a emergência de uma identidade artística 'natural' campinense. O que é diferente de resgatar a identidade artística da cidade. Esta última idéia subtende que há uma história já dada, uma identidade campinense que precisa ser resgatada, que ainda não foi resgatada. Mas, a primeira idéia (questão) põe o entendimento que a relação Campina Grande= cidade que 'que respira' arte, não é natural nem dada, é histórica, e portanto resulta de uma *fabricação*. A historicização da produção dessa 'verdade' será possível a partir do método arquegenealógico foucaultiano (FOUCAULT, 2005) que possibilitará a busca de sua historicidade e seu processo de produção, dos lugares de saber e poder que possibilitaram essa fabricação. Para tanto, utilizaremos os jornais (Diário da Borborema e Jornal da Paraíba), e na mesma perspectiva, utilizaremos os livros e trabalhos acadêmicos que, produzidos a partir de vários *lugares sociais,* foram elaborados para contar/analisar a história do teatro campinense e/ou paraibano.

Estas fontes serão entendidas como maquinaria de uma engenharia discursiva e não discursiva que configura a cidade enquanto este lugar/espaço naturalmente privilegiado para a vivência da arte. Assim, as fontes não são tomadas em sua passividade e imparcialidade. Trata-se de uma pensar as fontes em sua produção a partir de uma operação.

Já para trabalhar o segundo questionamento de nossa pesquisa, fazer uma história das práticas teatrais campinenses, nos apropriaremos de uma metodologia diferente. A historicização das práticas teatrais nos possibilitará trabalhar a prática teatral enquanto experiência plural, como também fazer uma história da prática homossexual a partir da produção teatral, o que passa por uma *produção,* uma problematização da existência que perpassa o fazer teatral, um cuidado de si sobre si que se diluem entre a realização dos

[8] Diário da Borborema. 22 de julho de 1964. p. 2.

desejos, os códigos e regras culturais comercializados neste espaço, os contornos de uma *arte.*

Para trabalhar a prática teatral enquanto experiência plural, as fontes orais serão fundamentais, posto que não apenas os sujeitos homossexuais farão parte de nossa trama, mas as pessoas que participaram da cena teatral campinense entre os anos de 1960-1980 serão requisitadas a contribuir com nosso trabalho artesanal de construção dessa história. A partir dessas narrativas pensar quais as possibilidades de fabricação de si, mas também das possibilidades de significados que o fazer teatral poderá ter para os mais variados atores desse fazer.

Já para fazer uma história da prática homossexual a partir da produção teatral, nos tomará a atenção especificamente os homens envolvidos com o teatro, e que vivenciam a homossexualidade. Aqueles que mesmo tendo outras profissões, se dobram e ousam subir no palco, representar personagens, escrever peças que caminham na contramão da *heteronormatividade.* Partindo da proposta foucaultiana do método da *genealogia de si,* pensar como esses homens produzem uma verdade sobre si, como comercializam seus desejos homossexuais, o fazer teatral e os códigos morais; pensar na dobra de força que acontece no cuidado e na vigilância com o corpo, com suas paixões, seus desejos, seus 'desvarios'. E como se trata de uma *estilística da vida,* a possibilidade de trabalhar com as peças, possibilita uma ampliação dos lugares de produção de uma escrita de si, posto que essa *estilística* também se produz a partir de um dizer, de um lugar de enunciação que passa pelo texto escrito e pelas práticas, a inscreverem-se nos personagens, nas falas, nos corpos, no figurino, em cada ato. Estas peças não serão tomadas como reflexo verossimilhante de uma prática, de um sujeito. Mas, enquanto uma *fabricação* que se opera a despeito de algumas regras, de alguns códigos.

É necessário ainda destacar que não trabalharemos as fontes orais enquanto uma oportunidade de *dar voz aos silenciados e vencidos*, ou na esperança de encontrar a prova da verdadeira identidade desses sujeitos, nem tampouco o experimento que comprovará a certeza e a realidade que envolve (u) cada possível experiência. Para tanto, o historiador, em seu gesto de transcrição do relato oral, coloniza, trans-escrever. Trabalhar com relatos orais é trabalhar com a palavra pronunciada, uma palavra fugidia, um dizer que não dura, um dizer que instaura uma eternidade sem consolo entre quem dar e o recebe.

Para tanto, na construção dos relatos orais, são produzidas narrativas do/ sobre o sujeito, que podem mudar dependendo do lugar que ele ocupa ou da relação que mantém com os espaços que ocupa e com outros indivíduos. Incertezas que embalam a relação do sujeito consigo na fabricação de si, num drama que envolve não apenas o passado, mas seus interlocutores e a melodia do presente, na sua inconstante performance para convencer a si e a/os outros/as da linearidade, sinceridade e beleza de sua história. Trabalhar com a oralidade, por mais violento que se possa ser com a memória, é mais uma

possibilidade de fabricação do passado, de operação historiográfica. Não pensamos a memória como uma espécie de depósito, um 'espaço físico' que 'contém' objetos e rastros e ao qual é possível voltar vez ou outra. Porque "a memória não é um armazém que, por acumulação, recolha todos os acontecimentos vividos por cada indivíduo, um mero registro; mas a retenção afetiva e 'quente' do passado feita dentro da tensão tridimensional do tempo". (CATROGA, 2001: 20).

Sendo assim, não utilizaremos as fontes de forma hierárquica nem enquanto reflexos falsos ou verdadeiros do passado, porque cada uma das fontes nos impõe desafios, riscos e possibilidades diferenciadas, cada uma com suas especificidades, o que não as torna mais ou menos autênticas. Afinal, "Conhecer o passado é façanha tão extraordinária quanto conhecer as estrelas, e mesmo bem documentado o passado permanece igualmente fugidio" (LOWENTHAL, 1998:73). Nisso se inscreve a poética do passado, nessa contingência que envolve as fontes: diferente do escrito, com sua materialidade cadavérica, sem alma, com suas regras a impor um começo, um meio, e um fim, a palavra oral dar-se como um devir, na fugacidade que não corresponde a uma previsibilidade derradeira. "Como se houvesse uma vida das palavras que só está na voz, no hálito da voz, na alma da voz" (LARROSA, 2004: 38). Mas não falamos de uma supremacia do escrito em relação ao falado, posto que o passado não é um baú, depósito, armazém, um espaço físico que contem objetos e rastros guardados os quais poderemos retomá-los vez ou outra em sua verdadeira existência, mas para nós, também o passado, e a própria idéia do que seja este passado, é uma fabricação dos sujeitos que relaciona-se com as escolhas e critérios de quem o produz e de quem recebe. Quanto ao saber científico, aquele que existe a partir da escrita, por mais técnico, metódico e rigoroso que seja, não é a mais fidedigna verdade sobre o mundo, é apenas mais uma narrativa sobre o mundo.

"A arte é roubo, a arte é assalto à mão armada, a arte não é agradar a sua mãe." A arte teatral, que nascera da dança, dessa forma do poema dramático, ainda sem palavras e sem música, é também a arte que rouba, que assalta e muitas vezes não agrada. Uma prática que poderá nos tomar, e nos fazer sair dos nossos lugares, questionar os lugares de outrem, tornar a nossa vida uma obra de arte, não apenas porque vinculada ao teatro, mas por tentar nela imprimir um estilo, um estilo que vai traçando o roteiro das trajetórias dos sujeitos que fizeram parte da cena teatral campinense entre os anos de 1960-1980. Sujeitos que, correspondendo ou não aos códigos aos quais poderiam ser associados, ainda não roubaram a atenção dos historiadores. Sujeitos que em sua *fabricação,* em sua *poética,* também falaram em nome de uma cidade, produziram significados para este espaço que não é apenas físico. Sujeitos que, passados alguns atos da peça de suas vidas, abandonaram alguns palcos outrora tão visitados, mas que ainda podem participar de uma operação historiográfica, que ainda podem ser roubados, assaltados em suas lembranças,

em suas idéias grafadas para que esta *operação* seja encenada, mesmo que o texto por nós produzido possa desagradá-los em algo.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Vidas por um fio, vidas entrelaçadas – Rasgando o pano da cultura e descobrindo o rendilhado das trajetórias culturais. In. *História e Perspectivas*. Uberlândia, 87-95, jan./jun., 1993.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do espetáculo.* Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia.* Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

CERTEAU, Michel. *A escrita da história.* 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

EGYPTO, Ednaldo do. *Quarenta anos do teatro paraibano – roteiro fotográfico.* Governo do Estado/ SED/ SESETUR-JP, 1998.

FERREIRA, Jeferson Nunes. *Sem Medo das Palavras – Introdução à Obra de Lourdes Ramalho*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós–Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber.* 7. Ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____ *Microfísica do poder.* 22 ed. Organização e tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LARROSA, Jorge. *Habitantes de Babel. Políticas e poéticas da diferença.* Trad. Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LARROSA, Jorge e SKLIAR, Carlos (org). *Linguagem e educação depois de Babel.* Trad. Cynthia Farina. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOWENTHAL, David. Como conhecer o passado. In. *Projeto História: trabalhos da memória* – Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História – PUC/SP. Nº 17. São Paulo: EDUSC/FAPESP, n. 17. Novembro/1998.

MAUX, Wilson. Trinta Anos, Já História. Crônica. 1993.

MACIEL, Diógenes André Vieira & ANDRADE, Valéria (Organizadores). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem/ João Pessoa: Idéia, 2005.

MONTENEGRO, Antonio Torres. Ciência, história e memória: questões metodológicas. In. *História e Sensibilidade*. Marina Haizenreder Ertzogue e Temis Gomes Parente. (Org.). 1 ed. Brasília: Paralelo 15, 2006.

SILVA, Vanuza Souza. *O Teatro de Lourdes Ramalho e a invenção da autoria nordestina*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande. (2005).

VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. *"A única coisa que nos une é o desejo": produção de si e sujeitos do desejo na vivência da homossexualidade em Campina Grande/ PB.* Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande. (2006).